

*LA REVUE CONTEMPORAINE*, 31 mai 1866, pp. 374-379.

On a tant parlé de *Don Juan* [*Don Giovanni*], tant écrit sur *Don Juan* [*Don Giovanni*] depuis quelques mois, on a tant analysé, tant commenté cet éternel et incomparable chef-d'œuvre, qu'à cette heure il ne reste plus qu'à rendre compte très simplement, très brièvement de la façon dont ce même *Don Juan* [*Don Giovanni*] vient d'être représenté sur deux de nos théâtres et du succès extraordinaire qu'il y a obtenu.

D'abord il avait été question d'un concours entre trois théâtres, en commençant par celui où *Don Juan* [*Don Giovanni*] est comme chez lui, où depuis plus // 375 // de quarante ans, il reparait à peu près chaque année comme pour s'informer si le public est toujours le même à son égard, malgré les variations des temps et du goût musical, malgré le changement des interprètes, mais, quel qu'en soit le motif, le Théâtre-Italien s'est prudemment dérobé, en devançant le jour de la lutte : il s'est hâté de jouer, tant bien que mal, son petit *Don Juan* [*Don Giovanni*] ordinaire avec les artistes qu'il avait sous la main, laissant le Grand-Opéra et le Théâtre-Lyrique vider entre eux la querelle et se disputer la palme de plus ou moins de talent d'exécution et d'effet.

Ce n'est pas d'hier, on le sait de reste, qu'est née au Grand-Opéra français l'ambition de s'approprier la création si célèbre et si grande du génie de Mozart. *Don Juan* [*Don Giovanni*] avait été donné, pour la première fois, à Prague, le 4 novembre 1787, et la première traduction ou imitation (le mot de  *mutilation* serait plus juste) se produisit à Paris le 17 septembre 1805 : notre Grand-Opéra n'en était pas à son coup d'essai dans ce genre : dès le 20 mars 1793, il avait mis la main sur *Le Mariage de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], traduit par un certain Notaris, qui avait trouvé bon d'élaguer les récitatifs de Mozart pour leur substituer le dialogue de Beaumarchais, dans lequel chanteurs et chanteuses s'empêtrèrent déplorablement. Le fameux Lays, très novice encore, fut du nombre des victimes, et *le Mariage de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*] disparut promptement. *Don Juan* [*Don Giovanni*] vint douze ans plus tard, et si l'on ne se permit pas de le traiter comme *Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], on eut des torts plus graves encore et qui sentaient bien plus la barbarie. On bouleversa le libretto de Da Ponte, on saccagea la partition : trois complices s'étaient ligués pour cet acte de vandalisme, un baron de Thuring, général de brigade, un sieur Baillot, bibliothécaire à Versailles, et un musicien, Christian Kalkbrenner, le père du célèbre pianiste-compositeur que nous avons connu. Pour donner une idée de l'énormité du forfait, il suffit de dire que l'introduction avait été coupée entièrement, que le trio des masques était chanté par trois sbires ou gendarmes et que l'action se passant à Naples on avait corroboré le magnifique finale au moyen d'une petite éruption du Vésuve, sous laquelle s'abîmaient la salle de bal et le palais de don Juan [*Don Giovanni*].

Mozart, ainsi déguisé, n'en était pas moins Mozart, et sa musique triompha de ses *dérangeurs*, quoique, à vrai dire, cette musique ne fût pas encore comprise et estimée à son juste prix. Au Théâtre-Italien même, alors

domicilié à l'Odéon, *Don Juan* [*Don Giovanni*], chanté par Tacchinardi, ne reçut qu'un froid accueil (le 2 septembre 1811) : ce ne fut qu'en 1820, au Théâtre-Italien, logé dans la petite salle Louvois, que Garcia nous fit connaître le chef-d'œuvre et vengea son auteur. Notre Grand-Opéra sentit qu'une expiation était indispensable, et il s'y prépara, mais lentement. Enfin le 10 mars 1834, avec une traduction nouvelle, due à la plume élégante de MM. Emile Deschamps et Henri Blaze, *Don Juan* [*Don Giovanni*] nous fut rendu, sinon dans toute sa pureté native, du moins avec la dignité, le respect qui convenaient à son importance et à son rang. Alors l'ouvrage était joué et chanté par Adolphe Nourrit, Levasseur, Derivis, Lafond, Dabadie, M<sup>mes</sup> Cinti-Damoreu, Falcon et Dorus-Gras que remplacent aujourd'hui MM. Faure, Obin, David, Caron, M<sup>mes</sup> Marie Battu, Marie Sass [Sasse] et Guey- // 376 // mard [Gueymard] [Gueymard-Lauters]. Entre ces deux distributions, ces deux réunions d'artistes, il y avait deux grandes différences : la première coûtait infiniment moins que la seconde et n'était peut-être pas moins bonne : de plus, dans la première, le rôle principal était rempli par un ténor, suivant la tradition française, qui interdit l'amour et la galanterie aux voix graves, tandis que, dans la seconde, on en est revenu aux intentions de l'auteur, qui avait écrit son rôle pour basse-taille ou baryton. Il paraît que Mozart avait rencontré en Luigi Bassi, le *Don Juan* [*Don Giovanni*] primitif, qui n'avait que vingt-deux ans, un chanteur et un comédien d'espèce également rare, dont les conseils n'étaient pas à dédaigner, puisque Mozart s'y montrait docile, à tel point que, pour lui complaire, il refit quatre fois le duo : *Là ci darem la mano*, dont l'inspiration paraît si simple et si naturelle ; le compositeur n'est venu à cette apparence de facilité qu'à force de travail « C'est très bien, lui disait toujours Bassi, c'est de la belle et bonne musique, mais trop modulée. – Songez que je dois séduire une jeune fille naïve, et que je ne ferai rien qui vaille si je suis obligé de chercher, d'assurer mes intonations. » Mozart se remettait toujours à l'œuvre, et finit par enfanter le délicieux duo que nous connaissons.

Disons-nous que M. Faure est positivement l'idéal de ce personnage si heureusement créé par Luigi Bassi, et dans lequel nous avons vu Garcia, cet incomparable musicien qui jouait avec une ardeur sans pareille ? Non, ce serait exagérer ; M. Faure est en ce moment le meilleur musicien et le plus habile chanteur que nous possédions, mais il n'a pas la flamme d'un *épouseur à toutes mains* : il chante avec un goût parfait, et le timbre de sa voix a du charme, mais sa physionomie est froide, sa tenue, sa démarche, ses gestes n'ont rien d'entraînant. Deux cantatrices, douées l'une et l'autre d'une voix puissante, M<sup>me</sup> Marie Sass [Sasse] et M<sup>me</sup> Gueymard [Gueymard-Lauters], ont l'air de vouloir lutter à qui l'emportera par la force des poumons, et le magnifique trio des masques a dû en souffrir : entre elles, M. Naudin est presque étouffée : le rôle de don Ottavio n'est d'ailleurs nullement écrit à son usage, et l'air : *Il mio Tesoro* le gêne trop pour lui fournir l'occasion d'une revanche. M. Obin a la figure beaucoup trop sérieuse pour le rôle de Leporello, et M<sup>le</sup> Marie Battu est de taille trop élevée pour celui de Zerlina, qui demande tant de finesse, de légèreté, de câlinerie.

Il s'en faut donc que l'ensemble soit complet, et pourtant il y a quelque chose d'imposant dans l'exécution générale, dont les défaillances sont effacées tantôt par la supériorité du talent, tantôt par l'ampleur des voix, toujours par l'éclat de la mise en scène et la grandeur du spectacle. Avec de tels éléments, on ne doit pas s'étonner que *Don Juan* [*Don Giovanni*] ait pleinement réussi et continué les recettes de *l'Africaine*. Cette reprise du chef-d'œuvre a produit plus d'impression que celle de 1834, et si l'on cherche les causes de ce résultat, on peut en trouver plusieurs, indépendamment de la valeur relative des artistes ; on ne saurait nier que le goût musical du public ne se soit tourné vers le passé : de nos jours, Mozart est plus honoré, plus vanté qu'en 1834. Nous sommes arrivés à tant aimer la musique ancienne, que c'est à peine si nous en demandons de nouvelle, et que les compositeurs n'en font presque plus. En 1834, c'était tout le con- // 377 // traire [contraire] : notre Grand-Opéra n'avait jamais été si fécond ; on venait d'y donner, en peu d'années, *la Muette* [*La Muette de Portici*], *Guillaume Tell*, *Robert le Diable* ; on y préparait déjà *la Juive* et *les Huguenots* ; quelle époque admirable que celle où MM. Auber, Rossini, Meyerbeer, Halévy travaillaient à la fois pour le même théâtre et lui ouvraient un immense avenir. Aujourd'hui, nous suivons une autre marche : où allons-nous ? Qui le sait ? Nous adorons Mozart, c'est fort bien ; comme disait Boileau du poète de *l'Iliade* [*Iliad*] et de *l'Odyssée* [*Odyssey*],

C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

Mais, ne vous semble-t-il pas que si le goût du siècle s'est formé, par compensation, sa fécondité s'est terriblement amoindrie ? A quelle autre époque aurait-on vu deux de nos premiers théâtres employer toute une saison, la meilleure de l'année, à répéter le même ouvrage, ouvrage ancien, ouvrage traduit, et se repaître exclusivement de musique étrangère, comme s'il n'existait plus en France ni grand ni petit musicien à encourager, à faire vivre ?

Voilà ce qu'ont fait le Grand-Opéra et le Théâtre-Lyrique ; ils ont bien fait puisqu'ils ont obtenu le suffrage du public, qui est accouru en foule assiéger leurs portes et remplir leurs caisses. Nous demandons seulement ce que deviennent les musiciens français, la musique française ? Ici se pose une autre question inévitable, que nous avons entendue vingt fois débattre, et toujours entre ceux qui s'y connaissent le moins. Quel est celui des deux théâtres qui a le mieux monté *Don Juan* [*Don Giovanni*] ? Le Grand-Opéra ou le Théâtre-Lyrique ? Allez donc comparer un vaisseau de haut bord et une légère corvette ? Mais le plaisir de mettre en opposition les hommes et les choses, d'échafauder d'inutiles parallèles ! *Thrax est gallina Syro par* ? demandait Mécène à Horace, lorsqu'il n'avait rien à lui dire et que, pour tuer le temps, il l'interrogeait sur des bagatelles.

Par un heureux hasard, il s'est trouvé que Mozart, en écrivant *Don Juan* [*Don Giovanni*] pour le théâtre de Prague, lequel n'était pas bâti dans de vastes proportions, avait fait, sans le savoir, sans le vouloir peut-être, une œuvre complexe, pouvant se dédoubler au besoin, s'élargir et s'étendre, parce que cette œuvre embrassait tous les genres, prenait tous les tons, et que la folle gaieté du *dramma giocoso* s'y alliait sans effort aux sublimes terreurs de la mort, aux redoutables colères du ciel, aux justes châtiments de l'enfer, parce que tout un monde villageois y coudoyait tout un monde de grands seigneurs, et que jamais la comédie et la tragédie ne s'étaient embrassées plus étroitement. Eh bien, cette double nature, ce double caractère de la pièce de Da Ponte, transfigurée par le génie de Mozart, le Grand-Opéra et le Théâtre-Lyrique s'en sont comparés avec leur instinct naturel, chacun d'eux insistant de préférence sur la par qui convenait le plus à son genre, à ses habitudes. Ici, nous avons eu le *Don Juan* [*Don Giovanni*] de haut style, le *Don Juan* [*Don Giovanni*] formidable et pompeux, soutenu par des chœurs auxquels n'avait jamais songé Mozart, orné de danses pour lesquelles il n'avait pas écrit de musique : là, on nous a // 378 // donné un *Don Juan* [*Don Giovanni*] moins fier, moins splendide, moins bruyant ; on s'est efforcé de reproduire le *Don Juan* [*Don Giovanni*] original du théâtre de Prague, et, plus tard, de la salle Louvois ; on ne s'en est pas tenu là, et on a voulu refondre l'opéra italien de Mozart dans le moule de notre opéra-comique français, en renouvelant l'opération jadis tentée par Notaris sur le *Nozze di Figaro* ; mais nous n'approuvons pas cette manœuvre, lors même que les bribes de prose, tenant lieu des récitatifs, sont empruntées à Molière ; nous trouvons que Mozart y perd trop et que Molière n'y gagne pas assez. Nous blâmons aussi la restitution par trop consciencieuse, et que personne ne demandait, de la *coda* dramatique et musicale par laquelle Da Ponte et Mozart avaient conclu leur drame et leur partition. De tout temps, en France et ailleurs, on avait supprimé cet appendice, composé d'un *allegro assai*, d'un *larghetto* et d'un *presto* fugué, dans lesquels reparaissaient tous les personnages, sauf le commandeur [Commendatore] et don Juan [*Don Giovanni*], dévorés par l'abîme. Leporello, témoin de l'accident, le racontait à dona Anna, à dona Elvira, à don Ottavio, à Masetto et à Zerlina, encore tremblants comme lui :

Tra fumo e foco  
Badate un poco  
L'homo di sasso :  
Fermate il passo.

Après quoi, chacun disait son mot, en guise d'épilogue : don Ottavio suppliait dona Anna de lui accorder sa main :

Or che tutti, o mio Tesoro  
Vendicati siam dal cielo  
Porgi a me un ristoro  
Non mi la languire ancor.

Zerlina engageait Masetto à venir souper :

Noi, Masetto, a casa andiamo  
A cenar in compagnia.  
Resti dunque que Birbone  
Con Proserpina e Plutone.

Leporello parlait de retourner à l'hôtellerie pour y chercher un meilleur maître, et Masetto tirait d'un vieux refrain la moralité de la pièce entière : *les méchants meurent comme ils on vécu* :

E de' perfidi la morte  
Alla vita è sempre ugual.

Quoique tout cela fût dans les règles du théâtre et convînt au dénouement d'un *dramma giocoso*, qui doit finir par des chansons, le Théâtre-Lyrique eût mieux fait de s'arrêter à la catastrophe, après laquelle on ne peut se soucier de rien, pas même d'une fugue de Mozart. Sans examiner un à un les artistes appelés par M. Carvalho à soutenir sa courageuse en- // 379 // treprise [entreprise], nous ne serons que justes en reconnaissant qu'ils ont tous concouru au succès général. Une mention d'honneur est bien due aux trois cantatrices, M<sup>me</sup> Miolan-Carvalho, M<sup>lle</sup> Nilsson et M<sup>me</sup> Charton-Demeur, chargées des rôles de Zerline [Zerlina], de dona Anna et d'Elvire [d'Elvira]. M. Barré, jeune acteur, que Paris ne connaissait pas, s'est montré fort heureusement sous le costume de don Juan [Don Giovanni], qu'il porte avec une certaine aisance ; sa voix, fraîche et timbrée, a enlevé des bravos mérités dans la sérénade. M. Troy joue gaiement le rôle de Leporello ; MM. Lutz et Depassio sont très bien placés dans les rôles de Masetto et du commandeur [Commendatore]. En somme, il était impossible d'espérer mieux.

Voilà donc pour le Théâtre-Lyrique une perspective de recettes égales à celles que lui valut *la Flûte enchantée* [Die Zauberflöte]. Décidément, Mozart lui est propice, mais comme le Théâtre-Lyrique joue tous les jours et qu'un succès ne lui suffit pas, il en a demandé un second, à un opéra populaire en Allemagne et en Angleterre, *les Joyeuses commères de Windsor*, d'Otto Nicolai, ce compositeur, né à Berlin, mais dont l'éducation s'était faite en Italie. Il séjourna pendant plusieurs années à Rome, étudiant avec Baini ; l'un de ses premiers ouvrages fut *le Templario*, qui obtint un assez brillant succès, mais son chef-d'œuvre, c'est l'opéra dont Shakespeare lui fournit le texte. La charmante ouverture de cette partition a été souvent exécutée dans les concerts, notamment dans ceux que dirige M. Padeloup. D'après ce spécimen, on avait conçu la meilleure idée de tout l'ouvrage et l'exécution l'a confirmée, mais nous demandons la permission de revenir plus tard sur cette production, que rend surtout remarquable l'alliance du tempérament germanique et de la culture ausonienne, laquelle ne s'est jamais manifestée avec plus d'évidence que chez Otto Nicolai. Malheureusement ce

compositeur mourut trop jeune : il était né en 1809, et succomba le 11 mai 1849. *Les Joyeuses commères* avaient été pour lui le chant du cygne.

Nous aurons aussi à parler d'un nouvel opéra de M. de Flotow, *Zilda*, dont la première représentation est annoncée, et nous jetterons un coup-d'œil sur les concerts de la saison.

En attendant, disons qu'une danseuse nouvelle, M<sup>lle</sup> de Granzow, s'est montrée au théâtre impérial de l'Opéra, dans deux ballets, *Giselle* et *Néméa*. Si M<sup>lle</sup> Mouravieff [Mourawief] nous était apparue comme la perfection idéale du mécanisme, ce qui plaît d'abord en M<sup>lle</sup> de Granzow, c'est la femme, à la physionomie aimable et souriante, à la grâce moelleuse, n'excluant ni la vigueur ni l'agilité, mais les parant toujours du charme que rien ne saurait remplacer. Si le ballet d'action était encore de ce monde, M<sup>lle</sup> de Granzow y tiendrait fort bien sa place : elle jouerait son rôle avec toute l'éloquence du regard et du geste, mais où sont les *neiges d'antan* ?

*LA REVUE CONTEMPORAINE*, 31 mai 1866, pp. 374-379.

Journal Title:	LA REVUE CONTEMPORAINE
Journal Subtitle:	REVUE EUROPÉENNE ET ATHANAEUM FRANÇAIS
Day of Week:	Thursday
Calendar Date:	JEUDI 31 MAI 1866
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	TOME 51
Year:	15 <sup>e</sup> ANNÉE
Series:	DEUXIÈME SÉRIE
Pagination:	374 à 379
Issue:	Livraison du 31 mai 1866, 2 <sup>e</sup> livraison
Title of Article:	REVUE MUSICALE
Subtitle of Article:	
Signature:	WILHELM
Pseudonym:	Wilhelm
Author:	Edouard Monnais
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	